
L'ESTRANYA IDENTITAT: L'ALTERITAT SEXUAL EN *L'APRENENTATGE DE LA SOLEDAT*, DE DAVID VILASECA (2008)

THE STRANGE IDENTITY: THE SEXUAL ALTERITY IN *L'APRENENTATGE DE LA SOLEDAT*, BY DAVID VILASECA (2008)

ANTONI MAESTRE BROTONS

Universitat d'Alacant

antoni.maestre@ua.es

Resum: *L'aprenentatge de la soledat*, de David Vilaseca (2008), és una obra que planteja qüestions sobre l'escriptura, la identitat i la sexualitat. Basant-se en la teoria cultural, la psicoanàlisi i la teoria *queer*, el narrador-protagonista, David —*alter ego* de l'autor— construeix una identitat homosexual a través del seu diari. Més que confessar la condició sexual, els escriptors d'autobiografia construeixen una nova identitat de manera retrospectiva. Les similituds entre el protagonista i Vilaseca, la combinació entre teoria i experiència subjectiva, converteixen la novel·la en una barreja d'autoficció i assaig. La construcció del personatge es fa a partir de la psicoanàlisi, que el retrata com un individu depressiu, paranoic, masoquista, dependent, amb un enorme sentiment de culpa i una relació molt complexa amb el passat, vinculat a una identitat heterosexual que rebutja —Catalunya, les seues amistats, la família i, de manera més notable, la mare. La configuració del subjecte gai en la novel·la es realitza mitjançant l'espai de Londres i requereix la ruptura amb el passat, que el protagonista té dificultats per superar, i es converteix així en un personatge melancòlic.

Paraules clau: autoficció, homosexualitat, *queer*, psicoanàlisi, melancolia, Londres.

Abstract: *L'aprenentatge de la soledat* (*Learning to Be Alone*), by the Catalan author David Vilaseca (2008), raises issues about writing, identity and sexuality. Drawing on cultural theory, psychoanalysis and queer theory, the narrator and protagonist, David —the author's alter ego— writes a journal to shape his gay identity. Rather than proclaiming homosexuality, autobiography retrospectively shapes the self's sexual identity. Vilaseca renders the story as fiction, not as an authentic personal diary, whereupon the novel is an example of self-fiction, but also a mixture of theory and personal experience. Specifically, psychoanalysis shapes the character as a depressed, paranoiac, masochist,

reliant subject who feels terribly guilty and has a very complex relationship to his heterosexual past. The protagonist links his former life to an identity he no longer recognises —Catalonia, his friends, his family and, most remarkably, his mother. His becoming a gay man is achieved through the interaction with London's gay scene and demands breaking with the past, which David seems unable to overcome; his incapability transforms him into a melancholic subject.

Key words: self-fiction, homosexuality, queer, psychoanalysis, melancholy, London.



«Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine nôtre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés».

Julia Kristeva, *Étrangers à nous mêmes*

1. TEORITZAR-SE A SI MATEIX

La novel·la de David Vilaseca, *L'aprenentatge de la soledat* (2008) és una obra sobre l'alteritat des de diferents punts de vista: sexual —el protagonista és gai¹—, nacional —es tracta d'un català immigrant que viu a Londres—, acadèmica —malgrat la seua formació filològica, treballa en teoria cultural²— i personal o interior —intenta posar

1. En aquest article, usaré com a sinònims els termes «homosexual» i «gai», encara que segons Foucault (1976) són identitats diferents: mentre que la primera és una denominació patològica creada per la medicina en el segle XIX que concep les relacions entre homes com una desviació sexual, en canvi la segona al·ludeix a la cultura o identitat que es desenvolupa a partir dels anys seixanta als països occidentals i que reivindica els drets dels homosexuals a ser tractats com a persones «normals», no «desviades». «Queer» és un altre terme que ha esdevingut un mot «bagul» que engloba altres conceptes com gai, lesbiana o transsexual; en realitat, però, fa referència a identitats fluides que qüestionen el sistema binari de gènere —home i dona— i orientació sexual —heterosexual i homosexual. Guy Hocquenghem (1978: 36) explica molt bé el concepte de sexualitat o desig *queer* quan afirma que les etiquetes i les oposicions binàries amb què l'humanisme masculí tradicional estableix classificacions és arbitrari, ja que el desig és multiforme, polívoc, irreductible; només *a posteriori* es pot separar entre homosexual i heterosexual. En la novel·la, David accepta l'etiqueta «gai», tot i reconèixer que és, com totes, reductora; de tota manera, no entén que hi haja escriptors que no dubten a assumir altres etiquetes com «nord-americà» o «urbà» i que, per contra, de manera hipòcrita i desencaminada, rebutgen la de gai (p. 159).

2. En la novel·la, el protagonista lamenta la tendència hegemònica en els estudis literaris catalans, ancorats en l'historicisme, un paradigma en el qual només interessa saber la «veritat» dels autors i les obres. També es dol

punt final al seu jo del passat. En aquest article, em centraré en l'alteritat sexual i personal; en concret, em propose analitzar com el personatge es construeix a si mateix a través del text a partir de la teoria psicoanalítica, bàsicament. De fet, més que una construcció, específicament es tracta d'una teorització de si mateix si tenim en compte l'abundància de referències a estudis psicoanalítics en l'obra.

L'autor —nascut a Barcelona el 1964 i mort prematurament en accident de trànsit a Londres el 2010— va ser professor d'estudis hispànics a Royal Holloway University of London i va publicar diferents estudis de cinema i literatura *queer* espanyola i catalana, a més de poemes. El subtítol de l'obra és «novel·la»; des d'un enfocament narratològic o textual, tenint en compte que el nom del protagonista és David i que narra bàsicament la vida de l'autor —substituint els noms dels personatges presumptament reals que hi apareixen—, el text es podria qualificar d'autoficció. El joc retòric que planteja Vilaseca consisteix a fer el contrari que Dalí en els escrits autobiogràfics i que ell mateix va estudiar en la seua tesi doctoral (Vilaseca 1995): mentre que l'artista va publicar una autobiografia apòcrifa, ell ofereix una novel·la apòcrifa, és a dir, una ficció que en realitat és un relat testimonial. El caràcter fingit o simulat del text —un diari presentat com a novel·la— no sols assenyalava un problema relacionat amb el llenguatge, amb la naturalesa de la ficció —la impossibilitat de distingir entre escriptura i referent, ficció i fets, falsedat i autenticitat, original i còpia, unes dicotomies que el deconstruccionisme derridà problematitza—, sinó que, en un pla més general —filosòfic o sociològic—, té a veure amb la dificultat d'assolir una identitat pròpia en una societat que afavoreix l'homogeneïtzació: «[...] no en som tots una mica, d'apòcrifs, en aquest món nostre de reproduccions en cadena i cultura de masses?» (p. 96), afirma el protagonista-narrador, que s'autodenomina «David****», ocultant el seu cognom.³ Des d'un punt de vista postestructuralista, no té sentit preguntar-se si el text és autobiogràfic o no o, en qualsevol cas, l'objectiu de la lectura no ha de ser esbrinar quina part de veritat i d'invenció hi ha en l'obra: «[...] within poststructuralism, the very notion of identity as a coherent and abiding sense of self is perceived as a cultural fantasy rather than a demonstrable fact» (Jagose 1995: 82). Si el gènere autobiogràfic pressuposa l'existència d'un jo autònom en consonància amb els postulats del capitalisme burgès —que erigeix l'individualisme en un dels

per l'endarreriment intel·lectual de Catalunya en debats com ara els relatius a les polítiques sexuals. Pel que fa a l'àmbit acadèmic, critica el rebuig de la teoria crítica en els estudis literaris catalans i la mentalitat «funcional» del professorat universitari, que fa prevaldre l'obtenció d'una plaça permanent per damunt de l'excel·lència en la investigació. De fet, a banda de Vilaseca (1995, 2003, 2010) i també Fernández (2000), són pocs els estudiosos que han explorat les identitats *queer* en la literatura catalana.

3. Per abreujar les referències a la novel·la, només indicaré la pàgina de l'edició de 2008.

valors suprems—, en canvi Vilaseca desmunta aquest supòsit de diferents maneres: publicant-la amb l'etiqueta de novel·la, descentrant el subjecte —sotmetent-lo a la volubilitat més extrema, la inestabilitat constant— i configurant-lo a partir dels conceptes clau de la psicoanàlisi i la teoria *queer*. Com afirma Ellis, l'autobiografia pretén reparar la dislocació del jo produïda pel pas del temps, de manera que constitueix un acte de retotalització, sincrònic i diacrònic, de les múltiples intencionalitats d'una consciència individual; en suma, pretén donar coherència a un subjecte i la seua trajectòria a través del temps: «Rather than a simulacrum of life, it establishes itself as a site wherein a “life” is produced and historicized» (Ellis 1997: 7).

L'autoficció és una pràctica que no sols es dona en la literatura, sinó també en l'art, els mitjans audiovisuals i fins i tot el periodisme. Considerada en termes generals com un híbrid entre autobiografia i novel·la, Sébastien Hubier (2003: 121) defineix l'autoficció com: «Textes dans lesquels auteur, narrateur et personnage partagent la même identité onomastique, mais dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit de romans». L'autoficció està relacionada amb característiques de la literatura postmoderna i del postestructuralisme com ara la pluralitat de significacions —en oposició a la visió unívoca de la literatura realista—, la destrucció dels gèneres *i el caràcter absolutament discursiu de l'enunciador*. Segons Hubier (2003: 123), el jo que narra la vida pròpia no és més real que el jo que relata fets llegendaris o sobrenaturals. L'autoficció afavoreix la metamorfosi, el transvestisme, l'apropiació d'una altra personalitat, deixant a banda la veu narrativa i els personatges intermediaris que imposa la novel·la (García 2009: 150). L'obra de Vilaseca, com a autoficció, reuneix les característiques que Molero (2010) considera paradigmàtiques de la literatura actual: la introspecció —concretament, la novel·la té forma de diari personal—, l'emascament —se substitueixen els noms dels personatges reals per altres d'inventats— i la reescriptura —hi ha fragments elidits d'un suposat diari original i altres estan reescrits.

La intenció de Vilaseca en *L'aprenentatge de la soledat* no és convèncer el lector de la veracitat dels fets, sinó evidenciar que el subjecte es crea a si mateix a través del discurs, tal com postula el postestructuralisme: «Qui és el director d'aquest guió patètic que m'obliga a representar una vegada i una altra?» (p. 92), afirma el protagonista. En el cas de la identitat gai i lèsbica, aquesta creació té connotacions simbòliques, ja que marca un abans i un després en la trajectòria personal dels individus. El que popularment es coneix amb l'expressió «eixir de l'armari» —traducció de l'anglès «coming out of the closet»— suposa un renaixement o un moment fundacional per a gais i lesbianes, que rebutgen el que ha sigut una vida anterior caracteritzada per la repressió —i, consegüentment, per la impressió que no era una vida «autèntica». Els autobiògrafs gais i les autobiògrafes lesbianes solen descriure el procés d'eixir de

l'armari com un esdeveniment decisiu de les seues vides i esdevé el tema principal de les seues autobiografies; l'obra en si mateixa, no tant el contingut, funciona com l'acte últim d'aquesta publicació —proclamació— de la seua vida privada gai o lèsbica (Ellis 1997: 13). L'eixida de l'armari, però, no significa fer pública la pròpia homosexualitat, ni tan sols «acceptar-se a si mateix», sinó en realitat adoptar una nova identitat. Tal com afirma Vilaseca en un dels seus estudis sobre l'autobiografia gai, la psicoanàlisi considera que la identitat unificada no és més que un constructe o efecte retroactiu de la inscripció simbòlica en el llenguatge (Vilaseca 2003: 26); en altres paraules, l'individu reinterpreta el seu passat, es reinterpreta a si mateix, per constituir-se com a subjecte gai. En aquest sentit, quan algú s'adreça a l'altre com a «homosexual», «gai» o bé u mateix accepta aquesta etiqueta, de fet, crea —cohesiona, unifica— en aquest mateix moment la seua identitat —fins aleshores dispersa en multitud de *jos*— i reinterpreta tota la seua vida en funció d'aquesta interpel·lació. El llenguatge és, doncs, performatiu, no descriptiu; els significants unifiquen un camp nocional, ideològic, i constitueixen la seua identitat.

Hi ha una tendència a rebutjar el passat anterior a l'eixida per fals i a descriure's com un jo no realitzat que tan sols existeix en potència. Parafrasejant Diana Fuss, Ellis (1997: 13) exposa la tensió entre la visió de la identitat com una cosa que sempre hi ha sigut —enterrada, però, a causa de la repressió— i allò que no ha sigut mai permès socialment però espera ser format, creat o assolit. És a dir, la identitat «vertadera» és la que es crea a partir d'aquest moment «fundacional» que suposa la publicació; així, l'autobiògraf considera que el seu jo anterior és espuri. En el fons, aquesta perspectiva no fa sinó complicar les nocions de real/fals i autobiogràfic/ficcional pròpies d'aquest gènere: si acceptem que el jo anterior és fals normalment per la repressió exercida sobre u mateix, cal assumir també que el jo posterior és vertader? Com pot ser vertader si el llenguatge no ho permet? A més, Ellis assenyala que l'autobiografia gai i lèsbica, per més que siga construccionista en el sentit que produeix una identitat, tanmateix en última instància és essencialista, perquè tota identitat ho és una vegada es fixa; en altres paraules, parlar d'una identitat «gai» o una identitat «lèsbica» equival a delimitar-les i estabilitzar-les. Per això, precisament, *L'aprenentatge de la soledat* presenta un jo summament inestable, contradictori, en conflicte constant amb si mateix i el seu entorn, que fa palesa la tensió entre la fixació d'una identitat i l'acte reductor, la subjugació, que això suposa.

Vilaseca (2003: 43-44) explica que el Dalí madur estableix la seua identitat en els seus textos autobiogràfics a través de l'exclusió del Dalí jove. Juan Goytisolo també rebutja el seu jo del passat que ell mateix ha creat des del present; és el jo actual el que precedeix el jo passat, no al contrari. Igualment, el protagonista de la novel·la

ha d'excloure el jo de la seua joventut per a imposar el jo de la maduresa. Per tant, el gènere autobiogràfic dóna mort a allò que l'autobiògraf refusa de si mateix convertint-lo en un personatge del passat. L'autobiografia no recorda, sinó que crea un doble, un «altre» que el jo no reconeix en si mateix; el mateix acte de creació esdevé paradoxalment una execució. Des d'aquesta òptica, *L'aprenentatge de la soledat* és un diari que narra un exorcisme mitjançant el qual David expulsa una part que rebutja de si mateix, convertint-la en un «altre». Per tant, no sols representa l'alteritat com a homosexual en una societat heteronormativa, sinó que és un «altre» per a si mateix. Les identitats es forgen mitjançant l'exclusió; tot el que u exclou de si mateix —de manera simbòlica, a través del llenguatge, tot i que infructuosament segons la psicoanàlisi lacaniana— ho atribueix a l'«altre». El que l'individu refusa en la formació de la seua identitat continua determinant-lo com una mena de negatiu o «negativitat definidora» —«defining negativity»—, en termes de Butler (1993: 190). Aquest fenomen dóna compte del que Lacan anomena «extimitat», que al·ludeix a la presència de l'«altre» dins d'u mateix.⁴ En relació amb l'autobiografia de Goytisolo, Vilaseca (2003: 240) comenta que resulta impossible determinar què queda del personatge —el jo passat— en l'autor/narrador —jo actual—, o bé què és passat i què és present, què és discursiu i què és natural. Com que tothom és un «altre» respecte a algú, l'alteritat és una posició ambivalent que va canviant segons qui siga el que reclame la centralitat en termes identitaris, la «normalitat». Per exemple, cap al final de la novel·la, el protagonista s'adona que, en realitat, és ell el que ha estat tancat tot el temps en si mateix a causa del seu caràcter introvertit, incapaç d'obrir-se a l'alteritat que personifica Josh. Aquest personatge, el seu primer gran amor, representa aquell que David no entén, que està fora del seu món.

L'aprenentatge de la soledat relata el lent i costós procés de renaixement de l'autor, que es funda a si mateix a través de la narració. Com afirma Eve Kosofsky Sedgwick (1993: 47-48), la metàfora de l'armari està relacionada amb un debat més ampli que es produeix en la cultura occidental sobre el secret i la revelació, l'esfera pública i privada. Des d'aquest punt de vista, la novel·la de Vilaseca constitueix un acte polític d'afirmació de la identitat homosexual tant en el context acadèmic com en la literatura catalana, ja que reivindica la sexualitat com una part fonamental tant de la tasca intel·lectual com del cànon literari. En altres paraules, l'individu estudiós, intel·lectual o escriptor

4. El concepte de «l'Altre» prové, específicament, de la psicoanàlisi lacaniana. Lacan, tal com explica Vilaseca (2003: 201) distingeix entre «l'altre» o «petit altre» —doble del jo— i «l'Altre» o «gran Altre», que equival al llenguatge i les relacions socials o intersubjectives, concebut com un enemic invisible, no recognoscible i incontrolable, espai d'una alteritat radical. Lacan defineix l'Altre com algú aliè a mi, encara que dins meu.

ja no amaga la sexualitat en el discurs literari o acadèmic que produeixen. Per això, l'autobiografia és un gènere predilecte entre els escriptors homosexuals: André Gide, James Baldwin, Reinaldo Arenas, Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, Juan Goytisolo i Lluís M. Todó, per citar-ne només uns quants, són autors de memòries i diaris. Segons Ellis (1997: 19), «Autobiography is particularly useful for gauging the ways in which modern sexuality can —and at times must— be represented and how sexual identity and sexual practice are defined, negotiated, and experienced in contemporary society».

La novel·la no abraça tota la vida del protagonista, sinó que comença el 1987, quan es trasllada a Bloomington, a l'estat nord-americà d'Indiana, per fer-hi un màster després d'haver acabat la carrera a Barcelona. L'autor estructura la novel·la en un capítol preliminar, quatre llibres amb diferents subcapítols —que alhora consten d'entrades diàries—, un capítol final i un epíleg. L'etapa vital seleccionada correspon al procés de maduració personal i la formació acadèmica de l'autor; aquests dos aspectes estan totalment imbricats, ja que la lectura d'obres de crítica literària psicoanalítica per a dur a terme el seu estudi sobre Dalí també li serviran per a explorar-se a si mateix. En el capítol preliminar, l'autor narra la seua estada breu a Bloomington, on fa un màster i s'enamora de Josh (1987-1988). El llibre primer (1989-1991) correspon a la primera etapa a Londres, on pateix pel comportament promiscu de Josh, que l'acaba desestabilitzant; aquesta relació —el seu primer gran amor— l'empeny a forjar-se una identitat homosexual. Així, David explora el submón gai de Londres, tota una geografia de l'alteritat o dissidència sexual —formada per banys públics, discoteques, pubs i saunes. El llibre segon (1992-1994) relata el retorn a Barcelona i els intents, fracassats, d'iniciar una vida acadèmica en una universitat —Universitat del Vallès—, a més d'una nova relació sentimental breu. El llibre tercer (1995-1997) se centra en el retorn a Londres després d'haver aconseguit una plaça a la Universitat de Southpool, una ciutat que situa a Hampshire; en aquesta part, David acudeix a la consulta d'un psicoanalista lacanià que l'ajuda en el seu procés de constitució com a subjecte gai. El llibre quart (1998-1999) continua a Londres i se centra en el procés de maduració del personatge, que va superant a poc a poc els seus temors i inseguretats. En aquesta part, el personatge experimenta una obertura a l'exterior, després d'un període llarg d'introspecció, tal com demostren els viatges a Budapest o Madrid. En el capítol final (2001-2002), el narrador-protagonista revela la decisió de fer públic el diari. L'epíleg, molt breu, es tanca amb un fragment d'*El cavaller de la rosa* de Richard Strauss i d'Hugo von Hofmannsthal que és una recreació del tòpic de *tempus fugit*. En conjunt, *L'aprenentatge de la soledat* constitueix un retrat complet i versemblant de l'individu gai, concebut des de la psicoanàlisi, que narra un jo que ha deixat d'existir, el jo «pre-gai» (p. 414):

Com un tità he d'extreure de les pàgines del meu diari tot el dolor amb què van ser escrites i els he de donar la forma que les convertirà en la novel·la de la meua mort i de la meua resurrecció: la novel·la en què jo, David *****, vaig baixar als inferns, vaig arrencar-me a esgarrapades la pell inexperta, malencònica [*sic*] i romàntica que duia posada durant l'adolescència i la primera joventut, i vaig tornar al món dels vius alliberat com l'au Fènix, a punt d'emprendre el vol de la segona meitat de la meua vida en una encarnació nova!

L'autor no oculta en cap moment que el diari és una reconstrucció de la seua vida, sinó que confessa haver eliminat fragments del diari original perquè dibuixen una imatge d'ell que repudia, relacionada amb l'autocompassió, la nostàlgia i la «literatura» —és a dir, les exageracions retòriques o líriques; així, es refereix a «la meua pròpia narrativa» (p. 127) o la fracturació del jo en múltiples veus (p. 416, subratllat de l'autor):

Hi ha moments als diaris en els quals el David parla però qui parla no és ell; moments en què es lliura a l'autocompassió, a la nostàlgia estèril o a la «literatura»; moments en els quals qui escriu és qui li *sembla* que és o qui *voldria* ser, però no qui ell és en realitat —moments, en darrer terme, mancats en absolut d'autenticitat.

Esporgar els diaris és el que converteix l'obra en una novel·la; de fet, pensa que un títol alternatiu podria ser «*La mort de David ******» (p. 422). Abans he destacat que *L'aprenentatge de la soledat*, com és usual en tots els escrits autobiogràfics gais, provoca una fissura entre el jo actual i el jo del passat. La intenció concreta que Vilaseca atribueix a aquesta breixa és superar la melancolia que el manté subjecte al passat, la mare i Catalunya. El David del present no es reconeix ja en el David insegur d'antany: «[...] cada hora que passo treballant sobre el meu passat és una hora que sento que em separa del David que sóc ara —el David que escriu en anglès; el David que, havent acabat el seu llibre sobre literatura autobiogràfica gai, hauria de començar a pensar en un nou tema d'investigació...» (pp. 416-417). Per això, el diari construeix el subjecte a partir d'un passat que rebutja i d'un futur que anhela (p. 137, subratllat de l'autor):

La funció principal d'un diari no rau a reflectir allò que un [*sic*] és en un punt determinat de la seva biografia, sinó més aviat allò que un [*sic*], si bé de manera potser encara no del tot conscient, *vol arribar a ser*. Un diari és una manera d'encaminar-se cap on a un [*sic*] li convé; una manera d'escriure el seu propi futur.

Per al personatge, escriure un diari significa, com indica Gil de Biedma, «precipitar els esdeveniments», propiciar la presa de decisions (p. 373). La configuració de la pròpia identitat no està sols lligada al reconeixement o adopció d'una identitat gai, de la consciència de l'alteritat respecte als models de centralitat o normalitat privilegiats per la societat, sinó que suposa també adonar-se de la solitud que caracteritza

l'existència humana: «Tot passa enfadosament de pressa, quan estàs sol —vull dir les activitats. L'únic que no passa és la soledat mateixa, a la qual tornes una vegada i una altra com a única destinació permanent» (p. 81). En altres paraules, la independència que s'assoleix després d'haver superat el passat va aparellada a la soledat. Des d'una perspectiva freudiana, la soledat és el preu que s'ha de pagar per alliberar-se de l'objecte d'amor perdut —el país, la mare, els amors. De tota manera, el personatge no supera el passat totalment; de fet, es queda atrapat entre el passat i el futur, entre Barcelona i Londres, entre sa mare i els seus amants.

2. HOMOGRAFESI: L'ESCRITURA DEL SUBJECTE GAI

Segons Ellis (1997: 13), l'homografesi resisteix l'hegemonia heterosexual, però alhora la reforça, perquè l'afirmació de la identitat gai-lèsbica implica també una afirmació implícita del seu contrari heterosexual. A més, tampoc no destrueix l'armari, sinó que referma igualment la dicotomia dins/fora en la qual es fonamenta. En altres paraules, l'homografesi qüestiona i alhora deixa intacte el sistema repressor, ja que els principis que el sostenen segueixen funcionant: el binari hetero/homosexual i repressió/invisibilització. L'homosexualitat, doncs, és creada a partir d'aquest sistema i, encara que els autobiògrafs el posen en dubte, al capdavant el refermen. Precisament per això, els estudis *queer* refusen el binari hetero/homosexual i la necessitat d'eixir de l'armari. En l'àmbit hispànic, Ellis considera que l'estratègia retòrica de l'autobiografia *queer* —no la gai o lèsbica— és l'estètica *camp*, que permet a l'autobiògraf destruir els binarismes masculí/femení i hetero/homosexual, que es basen en una concepció essencialista de la identitat. *L'aprenentatge de la soledat* seria, des d'aquesta òptica, un relat autobiogràfic gai perquè elabora un perfil del subjecte gai des del punt de vista psicoanalític; de fet, el protagonista es psicoanalitza i es teoritza a si mateix en el diari que escriu.

En efecte, el narrador-personatge construeix la seua identitat a partir de les lectures de literatura gai, psicoanàlisi i estudis *queer*. D'aquesta manera, la novel·la és una extensió de l'obra crítica de David Vilaseca, formada per *The apocryphal subject* (1995), *Hindsight and the real* (2003) i *Queer events* (2010). En el prefaci al segon estudi, l'autor indica que no es pot separar la teoria del text literari en virtut de la presumpta superioritat ontològica de la primera, que atorgaria significat a la segona. Ben al contrari, els dos discursos han de mantenir un diàleg fructífer mitjançant el qual l'un enriqueixa el contingut de l'altre. *L'aprenentatge de la soledat*, de fet, reflecteix els mateixos interessos de la seua producció acadèmica —la sexualitat, la identitat gai i

la psicoanàlisi—, estructurats al voltant de temes com ara la culpa, la melancolia o la relació edípica amb la mare. La novel·la està en sintonia amb el que la teòrica *queer* Ann Cvetkovich (2011: 173) afirma sobre la subjectivització del discurs acadèmic:

The embrace of affect within queer studies has also enabled new forms of personal voice in academic work, including criticism based in memoir, public intellectual work that seeks a general audience, or overt declarations of love and other investments in our intellectual projects.

La teoria *queer*, en aquest sentit, se situa a l'avantguarda dels estudis culturals, d'acord amb els quals el subjecte es crea en el discurs i l'objectivitat característica del discurs científic i acadèmic, manifesta en el text mitjançant l'ocultació de l'enunciador, és totalment una fal·làcia. L'espai d'enunciació del subjecte acadèmic, és a dir, qui escriu o parla, no és ni neutral ni universal, sinó que adopta de manera inevitable una posició cultural i ideològica. Cvetkovich (2012: 3) es refereix a la combinació de teoria i autobiografia com un símptoma de l'esgotament o, per contra, la renovació de la teoria. Això implica que la distinció entre el subjecte d'estudi i l'objecte d'estudi esdevé difusa, ja que és el subjecte el que configura aquest objecte.⁵

A banda de la indistinció entre discurs acadèmic i discurs literari pròpia de l'obra de Vilaseca, *L'aprenentatge de la soledat* concretament planteja qüestions sobre la constitució d'una identitat homosexual o gai. Michel Foucault explica en *Història de la sexualitat* que, en el segle XIX, l'antic delictes de sodomia, considerat un acte contra la religió i la llei, esdevé un cas clínic, una patologia, una biologia humana i fins i tot una anatomia concretes: l'homosexualitat. Lee Edelman (1994: 8) concep aquesta transformació com el pas d'una sexualitat considerada contingent o metonímica en relació amb l'individu, amb un nou estadi en què la sexualitat es percep com un atribut essencial o metafòric. Aquest teòric qualifica d'homòfoba la insistència a codificar i registrar —és a dir, delimitar i fixar— les identitats sexuals, en sintonia amb la visió postestructuralista de pensadors com el mateix Michel Foucault o Judith Butler, que qüestionen la «naturalitat» de la sexualitat i la identitat, i consideren que es tracta de constructes socials, històrics i culturals. El constructivisme, oposat a l'essencialisme, és de fet el fonament de la teoria *queer*, que advoca per identitats fluides en permanent construcció, desproveïdes de límits estables. Així, les etiquetes «gai» o «lesbiana» —que designen una identitat social a partir dels anys seixanta del segle XX— o el terme mèdic «homosexual» serien més aviat essencialistes, ja que formen una parella binària junta-

5. Un exemple que il·lustra aquest supòsit és *Testo yonki* (2008), una obra que trenca les barreres entre discurs filosòfic, sociològic i diari personal, ja que Paul B. Preciado hi relata la seua pròpia experimentació amb l'autosubministament de testosterona per canviar de sexe.

ment amb «heterosexual», mentre que *queer* és una denominació constructivista que expressa la radical contingència de la sexualitat i la identitat. La literatura i el cinema contribueixen precisament a forjar aquesta categoria essencialista de l'homosexualitat, segons la qual determinats cossos es poden llegir com a «visiblement» homosexuals. Edelman (1994: 9) anomena «homografesi» —*homographesis*— aquesta inscripció de l'homosexual a través del discurs:

[...] that «homographesis» would hope to specify is not only one in which «homosexual identity» is differentially conceptualized by a heterosexual culture as something legibly written on the body, but also one in which the meaning of «homosexual identity» itself is determined through its assimilation to the position of writing within the tradition of Western metaphysics.

L'homosexualitat, per tant, es construeix històricament i es redueix a una qüestió de diferència; el discurs hegemònic caracteritza l'homosexualitat com una forma parasitària, secundària i estèril de representació social. Tanmateix, segons Edelman, l'homografesi no sols serveix els propòsits d'un ordre social conservador que codifica identitats per disciplinar-les, sinó que també permet resistir aquesta categorització. En definitiva, els indicis que permeten adjudicar una sexualitat concreta a un cos són totalment arbitraris i l'únic objectiu que persegueixen és regular-lo; la ideologia dominant, doncs, fabrica una diferència entre cossos que són exactament iguals.

L'homografesi al·ludeix, d'una banda, a la lectura del cos homosexual com un text que porta inscrita la seua diferència sexual i, d'altra, al procés que construeix l'homosexualitat discursivament com una categoria cultural. Edelman indica que la inscripció del cos homosexual com a escriptura o text suggereix l'estudi de la retòrica, les estratègies discursives i els recursos lingüístics amb què es representa i es concep la sexualitat. També suggereix que les diferents psicologies assignades al cos homosexual en èpoques i llocs distints es basen en les construccions culturals i les articulacions textuais de la sexualitat. Finalment, com que la irrupció històrica de l'homosexualitat es relaciona amb el poder i la constitució de la identitat, el projecte de l'homografesi relaciona l'homosexualitat amb la diferenciació entre igualtat i diferència que estructura el camp de les relacions socials simbòliques —i que serveix per a explicar altres categories socials com la raça, basada en la mateixa dicotomia igual/diferent.⁶ Així, sorgeix un dels conceptes clau en la crítica postestructuralista: el de l'alteritat o «l'Altre», concebut com la parella negativa de l'element central afavorit i que concentra totes les qualitats oposades i sovint fetitxitzades —per exemple, la dona i l'home

6. Precisament Vilaseca, en *The Hindsight and the Real* (2003: 20), exposa la tesi de Slavoj Žižek en *The Metastases of Enjoyment* (1994) segons la qual la frontera que separa el «nosaltres» de l'«ells» és totalment arbitrària i, de fet, inexistent.

orientals. Tant el subjecte centralitzat —blanc, home, heterosexual, de classe mitjana o alta, centre-nord-europeu— com el subjecte altern, l'Altre —negre, asiàtic, dona, transsexual, homosexual, bisexual, de classe baixa, no europeu— configuren categories essencialitzades o col·lectius tancats i homogenis que esborren la complexitat i la diversitat radical que caracteritzen els individus i les societats. Edelman suggereix evitar els binarismes essencialistes entre heterosexual i homosexual mitjançant una anàlisi retòrica —deconstructiva— i psicoanalítica acurada que done compte de la complexitat de l'individu, que només pot expressar-se a través d'un llenguatge basat en dicotomies falses. Per tant, al costat d'una homografesi regulatòria que fixa identitats estables i oposades, Edelman (1994: 23) advoca per una homografesi deconstructiva, combativa, que explore les implicacions ideològiques de la diferència sexual. En general, el protagonista de *L'aprenentatge de la soledat* adopta una identitat gai i, de fet, a Londres segueix un procés de formació, com el mateix títol indica, mitjançant el qual estableix un abans i un després en la seua vida, una fita vital que separa en realitat dues identitats, com hem vist, en el cas de gais i lesbianes.

Si apliquem la noció d'homografesi d'Edelman a la novel·la, podem parlar de diferents estratègies retòriques o discursives mitjançant les quals el narrador-protagonista elabora la seua identitat gai. En primer lloc, l'estratègia retòrica que l'autor posa en pràctica per configurar el subjecte gai és l'adopció del format del diari. Tractant-se d'un gènere àmpliament cultivat per la majoria d'escriptors gais, el diari és l'espai més íntim del jo, allà on u es mostra com «realment» és, a recer de l'escrutini públic: «Allà on sento que realment sóc jo, allà on em sembla que estic escrivint una cosa veritablement singular i per la qual valdria la pena de viure i fins i tot de morir, és en aquest diari» (p. 283). No obstant això, en fer-lo públic, és obvi que aquesta intimitat desapareix, de manera que la presumpta «veracitat», «sinceritat» i «honestedat» que caracteritza tot diari esdevé un mer recurs literari; de fet, com he indicat abans, ell mateix explica les alteracions que ha aplicat al text original. El diari, com a gènere convencionalment associat a la intimitat i la confessió, es presenta com el format més adequat per a la construcció de la identitat.⁷ A més, la publicació del diari equival a eixir de l'armari; en conseqüència, representa un acte d'autoestima, d'acceptació de si mateix, de superació de la vergonya; té un valor inaugural, és una eixida de l'armari en realitat: «[...] un David que no s'avergonyeix de qui és i que vol viure els propers trenta anys de la seva vida de manera diferent de com ha viscut els primers trenta —sense pors ni autocensura, alliberat del llast del passat...» (p. 362).

7. El diari construeix una imatge d'una manera similar a la descripció que David faria per a un anunci de contactes en la revista *Time Out*: «Gay academic, bright but hopelessly miserable, looks for the sexy man who will help him forget his ex-boyfriend—and hopefully stay too! Cuteness, essential. Honesty, a plus!» (p. 120).

En segon lloc i contràriament als postulats dels teòrics *queer* indicats —Foucault, Butler, Edelman—, el subjecte esdevé fix en *L'aprenentatge de la soledat* i, més específicament encara, un subjecte gai psicoanalitzat.⁸ David s'identifica contínuament amb els diferents models de personalitat que troba en les lectures que fa: el psicòtic, el paranoic, el melancòlic, el culpable, el sadomasoquista o la víctima de l'ansietat. Institueix el pacient ideal de la psicoanàlisi, un subjecte que concentra totes les patologies típiques d'aquesta disciplina; és com la construcció d'un cas clínic perfecte: «Llegint *Introducció al narcisisme*, descobreixo una gran quantitat d'aspectes que em toquen molt directament» (p. 70). Sobretot, es constitueix com el subjecte edípic, el predilecte de la mare, el consentit, el que té culpa d'haver-la abandonat. L'abandó de la mare explica el plaer sadomasoquista que sent ell mateix quan, al seu torn, l'abandona un company: «Aquest sóc jo amb el Gary, l'Alberto o el Josh: algú que es creu “enamorat” d'aquests nois però que, en el pla subconscient, potser no vol i no ha volgut mai res més sinó que l'abandonin» (p. 277). Josh és una figura anàloga a la mare; per tant, en el subconscient del protagonista, la seua parella és una figura materna: algú que el lliga al passat. Després de llegir un article de Freud sobre la impotència, insinua que el que li provoca aquest problema és, d'acord amb el psicoanalista, una persona —o objecte sexual— que evoca algun familiar. David es mostra com un subjecte psicòtic: «Quan callaran totes les veus i parlaré només jo a dintre meu?» (p. 133); de fet, s'identifica amb els personatges transvestits del cinema com Norman Bates en la pel·lícula *Psicosi* (1960) d'Alfred Hitchcock o Adela Castro en *Mi querida señorita* (1972) de Jaime de Armiñán, exemples extrems del complex d'Èdip, ja que suplanten la personalitat de les seues progenitores.⁹ Així, el protagonista de la novel·la es lamenta d'«el procés lent i dificultós que per a mi ha estat —i continua essent— separar-me psicològicament de la meua mare» (p. 330) i fa palès el complex d'Èdip: «[d]e fet, com més em sembla que sóc jo, més sóc ella!»; «en la meua estructura psicosexual, no m'he separat mai d'ella» (p. 343). Fins i tot, en un dels passatges més inquietants de la novel·la, David, com un ventríloc, parla per boca de sa mare per fer-se tota mena de retrets i culpar-se de la manca d'amor que li professa com a fill. Aquest episodi es pot concebre com un crit desesperat de recerca d'independència, d'una veu pròpia.

8. De tota manera, resulta difícil trobar un subjecte *queer* en la literatura; normalment, es representen identitats gais i lesbianes, és a dir, fixes, no mòbils ni fluides; un exemple potser seria el/la protagonista de la novel·la *Orlando* de Virginia Woolf, encara que l'adopció alterna d'una identitat femenina i masculina tampoc no és exactament *queer*. *Queer* significa no adscriure's a cap dels gèneres i les sexualitats establerts.

9. L'adopció d'aquests referents acosta l'obra a l'autobiografia de Terenci Moix, que segons Ellis (1997: 104) presenta un jo «sobredeterminat» pel discurs cinematogràfic.

3. PSICOANÀLISI DEL SUBJECTE GAI

Així doncs, David, el narrador-protagonista, es presenta com el perfecte pacient del divan psicoanalític: vulnerable, edípic, pueril, dependent, femení, inestable, amb sentiment constant de culpa, obsessiu i malenconiós. En realitat, més que inventar-se, el personatge es teoritza a si mateix, tenint en compte la quantitat de referències a obres crítiques que hi ha en el text; una tasca impossible o almenys àrdua, si tenim en compte el que considera Leo Bersani (2011: 13), segons el qual el projecte de la psicoanàlisi és teoritzar una psique que resulta inteoritzable. Amb una imatge molt daliniana, el personatge descriu la seua feblesa comparant-se amb una llagosta: «Jo sóc com una llagosta. Sento que la meua cuirassa exterior ha de ser molt forta i estricta perquè per dintre sóc tot tou i escoladís i, si se m'obrís una esquerdia, podria acabar fàcilment vessat a terra i fer un gran xipi-xapi» (p. 358). Abunden les referències teòriques a la psicoanàlisi i la teoria *queer* que el personatge utilitza, no sols per a dur a terme la seua tesi doctoral, sinó també per a explorar-se a si mateix. Sigmund Freud, Jacques Lacan, Mikkel Borch-Jakobsen, Jacqueline Rose, Julia Kristeva, Leo Bersani o Judith Butler són els autors més destacats, al costat d'obres literàries com *The darker proof* d'Adam Mars-Jones, *Confessions d'una màscara* de Mishima o *Les hores* de Michael Cunningham. Tots aquests autors construeixen el personatge.

La novel·la recrea diferents tòpics sobre la identitat gai —especialment la d'una generació concreta, la de l'autor, però no ben bé la de generacions anteriors i posteriors—, entre els quals destaca la voluntat d'establir un abans i un després en la biografia de l'individu a partir de l'adopció d'aquesta identitat, el que popularment s'anomena «eixir de l'armari». La novel·la no explica amb detall aquest fet fonamental en la constitució de la identitat gai, sinó que hi al·ludeix de passada, en l'últim capítol, quan David explica que sa mare descobreix un dia el seu diari i s'assabenta que li agraden els homes. Tanmateix, el que realment suposa un trasbals en la vida del personatge és la relació amb Josh. Arran d'aquesta relació tempestuosa, coneix determinats aspectes de la identitat gai relacionats sobretot amb la sexualitat: el refús a tenir un únic company sexual —no tant sentimental—, el sexe en grup, la geografia sexual en llocs on es practica el sexe anònim —saunes, urinaris públics, cabines— o bé es coneix altres gais —pubs, discoteques—, les diferents psicologies dels seus amants —el que encara no ha fet pública la seua homosexualitat, el que diu ser «normal» però no «gai».

La relació amb Josh el desequilibra; per superar la humiliació que la seua infidelitat li provoca, s'endinsa a poc a poc en una recerca desesperada de sexe i consum de drogues en l'ambient gai de Londres; una recerca que, lluny d'estabilitzar-lo, encara el desequilibra més. Al capdavant, David representa un dels arquetips gais més

freqüents: el de l'individu amb una autoestima baixa, colèric, tendent a la frustració, suspicax, apoquit, obsessiu, altament exigent amb si mateix: «No escarmentaré mai», «no n'aprendré mai» (p. 260). La baixa autoestima el fa estar a l'ofensiva, ja que se sent atacat davant una contrarietat, tant si és el rebuig d'un amant com d'un pla que no ha eixit com esperava.¹⁰ Tal com veurem més endavant, la seua incapacitat per superar el final d'una història sentimental o, vist des de la perspectiva contrària, la seua tendència a aferrar-se a algú, el perfila com un individu eminentment melancòlic en el sentit freudià del terme: «És trist tot el que s'ha de deixar enrere quan et separem d'algú» (p. 67).

En efecte, David té una lluita constant per deslliurar-se del passat, o més concretament dels seus «objectes d'amor» —amics, família, parella— que l'hi mantenen dolorosament lligat. Per tant, es mostra incapaç d'oblidar. La relació tempestuosa que té amb Josh és cabdal en aquest procés d'aprenentatge de la soledat, de consciència de la seua autonomia personal, d'adopció d'una identitat gai. Aquesta relació li provoca culpa, ressentiment, inseguretat i frustració. Josh sembla també una persona emocionalment inestable, tal com insinua l'obsessió que té amb el sexe furtiu en llocs sòrdids amb multitud d'homes anònims i que és producte de la repressió secular que el sexe homosexual ha patit. A força de reprimir-lo, sembla que els individus que el practiquen han interioritzat l'abjecció amb què la societat els qualifica i, per això, semblen incapaços de tenir una relació més convencional. Almenys, aquest és el punt de vista de David, que tampoc no proporciona gaire informació sobre l'opinió del mateix Josh sobre el seu propi comportament i només apareix i desapareix de la seua vida de manera intermitent fins que la relació s'acaba després de multitud de picabaralles. Potser Josh, des d'un altra perspectiva, simplement prefereix renunciar a tenir una parella estable i troba plaer practicant aquesta mena de sexe; potser David posseeix una concepció convencional de les relacions sexuals i sentimentals pròximes a l'amor heterosexual.

L'activitat sexual frenètica de Josh sumeix David en la desesperació més absoluta. No comprèn la seua sexualitat, la necessitat de tenir sexe amb tants homes. Incapaç d'acceptar tal com és, la seua dependència respecte a aquesta relació mina la seua autoestima, sobretot perquè el seu tarannà obsessiu el fa víctima d'un bucle que li fa repetir constantment el mateix cicle, passant per etapes successives de discussió, separació i reconciliació, amb sentiments contradictoris d'odi i estima; així, duren uns quants

10. El seu caràcter obsessiu també es manifesta en la seua fascinació pels crítics i teòrics que llegeix. Igual que li ocorre amb les seues parelles, l'enamorament que experimenta amb la teoria comença amb una fase d'absorció total, seguida d'un clímax, una fase descendent de pèrdua de la intensitat i, finalment, insatisfacció, cansament i abandó (p. 122).

anys: «[l]'entossudiment amb què el meu cor s'aferra als homes dels quals m'enamoro és del tot patètic [...] em sento com una puta vella que es vendria a qualsevol per una mica d'afecte» (p. 205); «[r]ebutja'm i et seré fidel per sempre més. Vet aquí una màxima que podria fer ben meva» (p. 257). David invoca Freud per a explicar aquest comportament: aquest autor, segons conta ell mateix en el diari, sosté que la repetició dels mateixos fets revela una tendència a reproduir una escena traumàtica no resolta, si bé no encerta a descobrir, en el seu cas, què l'indueix a repetir la mateixa història (p. 132). Les experiències en espiral revelen una personalitat obsessiva i la sensació claustrofòbica i asfixiant de viure atrapat en un laberint que ell mateix s'ha creat: «[...] tinc una incòmoda sensació de circularitat» (p. 103); també experimenta una sensació d'estancament, de desolació, «d'estar entrampat en una història que a poc a poc em va separant de tothom i tancant-me només en mi mateix» (p. 177). A banda d'aquestes imatges laberíntiques, la idea de caos també defineix el terrabastall emocional que pateix el personatge. Finalment, s'adona que la història sentimental amb Josh l'ha anul·lat, ja que aquell «escriptor ple d'orgull» que creia ser ha desaparegut i cau en una depressió que el porta a buscar l'ajuda de diferents especialistes.

Per tant, en el fons, David culpa Josh d'haver fet fracassar el seu projecte de desenvolupar una carrera d'escriptor a Londres, una vida plena d'acord amb la seua identitat sexual, una vida satisfactòria des del punt de vista sentimental. El descontrol, el desordre, la tristesa i la ràbia el sumeixen en un estat melancòlic, ple d'acusacions contra si mateix i el fa conscient de la soledat que sent en un país estranger. El personatge exagera fins i tot d'una manera melodramàtica la seua situació, quan per exemple afirma estar «metafísicament insatisfet amb el lloc que ocupo al món i a la galàxia», sentir-se «vell», fracassat, desplaçat, nostàlgic, desarrelat (p. 158).

Si bé un amic li recomana que no es pressione tant i que es retrobe amb si mateix, el problema és que no es pot retrobar perquè en realitat no s'ha trobat, no ha constituït la seua personalitat. Per tant, es nega a si mateix, perquè l'únic que vol és, per aquest caràcter melancòlic que té, fondre's amb l'altre, renunciar a la seua independència. En definitiva, David no té control sobre la seua vida: «[t]inc el cap ple de frases i de fragments de pel·lícules, però em falta un director per a la meua pròpia història» (p. 58); «[v]aig a la deriva, a mercè d'uns estats anímics que no controlo» (p. 110). També Josh percep com una materialització del seu jo ideal; per tant, una projecció narcisista. Segons llegeix en *The Freudian Subject*, de Mikkel Borch-Jacobsen, el desig representa més aviat un anhel de ser, més que no pas posseir, la persona estimada. Així, es tracta d'un amor basat en la idealització i la dependència que implica negar-se a si mateix: «[...] hi ha la tendència a voler deixar de ser qui sóc per assemblar-me tant com pugui a aquells a qui el meu cor escull» (p. 79). Des d'aquest punt de vista, Josh,

igual que la resta d'amants és, en realitat, un fantasma, una projecció imaginària del seu desig: «[s]i el Josh, per dir-ho així, em configura internament, dictant-me com sóc i com m'he de comportar, l'Eric m'ha influenciat el vestir» (p. 115). Això revela el caràcter dependent, parasitari, de la seua personalitat. En el seu estudi sobre Dalí, Vilaseca (1995: 177) remarca que tota subjectivitat només es pot originar a través de la introjecció caníbal d'aquell altre que sempre ha sigut jo mateix, l'altre que «em» dóna la meua identitat i en el lloc del qual he d'existir; en altres paraules, la persona estimada és una idealització del jo que estima. Tant és així que arriba a comparar-se amb Kenneth Halliwell, amant i assassí de Joe Orton: «Halliwell l'envejós, el maricó, el rebordonit, l'estèril... —*Halliwell c'est moi!*» (p. 119).¹¹ Per al personatge, la voluntat d'autosuficiència és masculina i s'oposa a la demanda d'amor i reconeixement constant que defineix la identitat femenina (p. 343); així, David s'identifica amb sa mare, que li recrimina el seu allunyament d'ella. De fet, com he indicat abans, al principi com a venjança, David segueix els passos de Josh i s'endinsa en el submón gai de Londres, on té nombrosos encontres sexuals en saunes, serveis públics i pubs. No obstant això, aquest sexe li resulta insatisfactori i li genera més ansietat i frustració. A més, considera que la passivitat i la subordinació el feminitzen; per tant, assumeix un rol passiu i dependent que el fa buscar una parella masculina i dominant que fins i tot el menysprea (p. 121):

Aquest tipus de masculinitat rude, intrínsecament fal·lica i rapaç per a mi és més un objecte de desig que d'identificació. Com el senador Schreber de l'estudi de Freud sobre la paranoia, si d'alguna banda estic jo, crec, és de la de les senyores.

De fet, quan passa el temps i David aconsegueix deslliurar-se d'aquesta relació obsessiva, adopta un comportament paranoic, ja que se sent «perseguit» i «odiat» per Josh. Finalment, en una reacció narcisista violenta provocada per una relació sadomasoquista que li havia soscavat l'autoestima, posa punt i final a la història enviant a Josh una corona de morts. En l'estudi sobre Dalí, Vilaseca (1995: 186) explica que, segons Borch-Jacobsen, la formació de la subjectivitat depèn de l'assimilació —assassinat— de l'altre, una assimilació que provocarà —a través de la formació del superego com una entitat separada— una culpa inevitable. La culpa, per tant, és constitutiva del subjecte, que incorpora —mata— els objectes estimats amb què, alhora, s'identifica segons l'estructura freudiana de la melancolia.

11. El personatge es refereix a la tràgica història de Joe Orton, dramaturg britànic assassinat per la seua parella, el també escriptor i actor Kenneth Halliwell, el 1967. El protagonista llegeix la biografia que Simon Shepherd va escriure sobre ells titulada *Because We're Queers*.

4. GEOGRAFIES SEXUALS

En el procés d'aprenentatge de la identitat gai, l'espai té una importància cabdal; en general, l'espai i la sexualitat estan estretament units (Johnston & Longhurst 2010: 2). En primer lloc, hi ha un espai metafòric, l'armari, en el qual l'homosexual s'oculta i construeix la seua identitat. L'armari es relaciona amb la foscor i l'obscenitat —literalment, el que està «fora d'escena». Segons Betsky (1997: 21), es tracta d'un espai de repressió però alhora també de llibertat, en el sentit que l'individu dona curs als seus desitjos i fantasies; des d'aquesta perspectiva, igual que l'armari metafòric, l'ambient equival així mateix al subconscient freudià. Per a Betsky, l'armari equival al subconscient freudià i, en la novel·la de Vilaseca, es materialitza en el diari que escriu el protagonista; com hem vist, el diari, l'«armari escrit», és l'espai on es construeix el subjecte psicoanalític gai. També suposa, com el mateix narrador indica, una mena d'exili interior. Per tant, l'armari és una metàfora espacial que revela la dislocació del personatge, situat fora de l'espai central que habita la «normalitat». Tanmateix, és el que popularment s'anomena «ambient» —el barri on s'ajunten els locals d'oci per a gais i lesbianes— on es constitueix el cos sexual gai (Johnston & Longhurst 2010: 22):

Sexed bodies are not «natural» but rather tend to adhere to expected regulatory behaviors that are established over time. There is no preconstituted sexed body; instead, a variety of sexed and gendered behaviors can be attached to numerous different bodies, in different times and spaces.

Per a David, Londres és la ciutat del sexe —«Londres és ple de gais» (p. 61). A grans trets, tradicionalment s'ha considerat que les ciutats eren espais d'alliberament sexual perquè oferien la possibilitat de viure de manera anònima i fugir de la família i la comunitat d'origen, sobretot les poblacions i l'entorn rural. Encara que David prové d'una gran ciutat, Barcelona, on també hi ha llocs d'ambient, Londres és en els anys noranta una gran meca cosmopolita gai, juntament amb Berlín. A més, també li permet allunyar-se de les relacions familiars i les amistats, d'un passat que rebutja, lligat a l'opressió, a una identitat incompleta o, en tot cas, un passat amb què ja no s'identifica.

La formació de la identitat va unida inextricablement al cos i l'espai, que interactuen constantment i de manera fluida en la creació i negociació de la subjectivitat. Existeix una geografia *queer* que es configura com a espai d'alteritat sexual però que s'instaura dins de l'espai hegemònic —heterosexual per definició—, no en un barri perifèric com és el cas dels col·lectius socials marginals per raons ètniques i econòmiques. L'exploració de la geografia *queer* —el que en l'argot gai s'anomena *cruising*—

forma part d'aquest procés d'aprenentatge de la solitud —d'assumpció d'una identitat autònoma— del protagonista; per això, la novel·la narra amb tota mena de detalls les experiències sexuals de David a la capital britànica, on espera realitzar-se plenament com a intel·lectual, escriptor i gai. La geografia *queer* inclou tant espais clandestins —lavabos públics, parcs— que propicien trobades sexuals furtives, com els locals nocturns situats al barri d'ambient londinenc —el pub anomenat «Brief Encounter» de Saint Martin's Lane que surt a la novel·la és un bon exemple d'aquesta sexualitat—, que en els anys noranta viu un moment d'esplendor tant a la capital britànica com en altres ciutats europees i nord-americanes. Els espais de sexe anònim tracen un mapa de sexualitat oculta, romanalles d'una època de repressió que la progressiva comercialització de la cultura gai fa entrar en crisi progressivament al llarg dels anys noranta.¹² Fins i tot les seccions de contactes amb els periòdics. També explora els locals d'ambient a Barcelona, com la discoteca Rendez-vous, al capdamunt del passeig de Gràcia. La novel·la explica també l'aprenentatge del sexe i de la materialització de tota mena de fantasies en aquesta geografia de la dissidència sexual: el sexe en grup, el sexe anònim, la subcultura *leather*, els diferents rols al llit, els trios, el voyeurisme, les fantasies de dominació i subjugació i també de prostitució, les drogues sintètiques.

Les primeres autobiografies de gais escrites a França, de finals del segle XIX, s'escriuen a instàncies de les autoritats per determinar si les seues accions eren delictives o patològiques. El fantasma del delicte —el sexe a llocs públics, l'escàndol públic a lavabos del carrer, parcs, etc.— i de la pròpia anormalitat o desviació —sobretot psicològica, no tant social ni biològica— són constants en l'obra de Vilaseca. L'homosexual o gai que recorre els carrers de la gran ciutat a l'encontre d'altres té relació amb la figura del *flâneur* i la prostituta. Pile (1996: 233-234) subratlla l'ambigüitat d'aquestes dues figures que encarnen simultàniament objectes de desig i repulsió per a la mentalitat burgesa. Igual que la prostituta, l'homosexual és un personatge marginal però visible, no sols en el discurs polític i moral, sinó geogràficament, als carrers, als barris elegants de compres, o bé cometent «actes indecents» en carrerons, els parcs i els serveis públics. Les prostitutes representen una figura intersticial, ja que estaven atrapades entre classes —alta i baixa—, entre sexes —homes i dones, tot i que no en el cas dels homosexuals— i entre mirades —les dels vianants— i, a causa d'aquesta transgressió de fronteres, estaven subjectes, igual que els homosexuals, a una legislació punitiva i

12. Concretament, el personatge freqüenta els lavabos de Tottenham Court Road, Baker Street, Russell Square, Victoria Station, Turnpike Lane, Mile End Road, l'estació de metro de Bank i el Col·legi d'Advocats; els banys turcs de York Hall a Bethnal Green; finalment, pubs i discoteques com White Swan, Brief Encounter, Vauxhall Tavern, London Apprentice, Fridge i Melt.

opressora. La prostituta i l'homosexual subverteixen la divisió burgesa social i espacial entre àmbit públic i privat; per això, també són figures dislocades. Una característica que, d'altra banda, acostia l'homosexual al *flâneur* és la mirada voyeur, ja que sovint el reconeixement de possibles companys sexuals era visual i, en menor manera, mitjançant la roba o els gestos; en conseqüència, com que es tracta d'identitats que no són ni enterament públiques ni privades, és l'espai el que les crea, es produeixen *in situ*. En definitiva, l'armari, igual que la ruta sexual urbana, materialitzen el subconscient freudià de desitjos i fantasies prohibits i proven l'existència d'una vida eròtica en el submón metropolità (Piles 1996: 235).

La tremenda frustració que li provoca la seua relació amb Josh porta David a una exploració exhaustiva del món semiclandestí d'aquest ambient gai londinenc. La incursió en la geografia homosexual és el que definitivament el converteix en un home gai; abans, tan sols tenia una relació, més o menys privada, amb el seu company. Tanmateix, alhora que la incorporació a aquest submón l'ajuda a superar la història sentimental amb aquest personatge, també el desestabilitza, ja que la recerca incessant d'un amor que substituesca l'anterior li genera ansietat, insatisfacció i cansament. Per tant, la ruta de *cruising* és, d'una manera ambivalent, un espai de repressió i de llibertat alhora; repressió perquè es tracta d'indrets semiclandestins —el barri d'ambient, una zona concreta de la ciutat amb locals públics— o clandestins —banys, saunes—, llocs d'abjecció en el sentit que li dona Julia Kristeva en el seu famós llibre *Pouvoirs de l'horreur* (1980) i que David llegeix; com ell mateix cita en el llibre: «El que és abjecte no és la falta de puresa sinó allò que pertorba la identitat, el sistema, l'ordre» (p. 109); així doncs, la identitat homosexual és abjecta, ja que qüestiona l'ordre heteronormatiu i patriarcal. Ara bé, el cos abjecte també és un cos brut i malalt, amenaçat pel contagi de la sida, que assetja com un fantasma David durant tota aquesta època d'experimentació sexual; per això, interioritza l'abjecció que socialment s'atribueix als gais i decideix aplicar-se un enema, que li provoca una sensació de netedat i fins i tot de dissolució o, com afirma ell mateix, «d'escolament general, d'estar-me'n anant per tots els forats i al mateix temps» (p. 160). A més de cossos abjectes, els gais també representen cossos desplaçats, per més que interactuen al bell mig de la ciutat; de fet, la depravació és temible perquè se situa com a amenaça al centre mateix de l'espai «civilitzat», «ordenat» i «pulcre» (Johnston & Lunghurst 2010: 27):

[t]he metaphorically «dirty» sexual body is the body which transgresses the borders of respectability and respectable places. It is the body this constituted within brothels, alleyways, public parks, back streets, public bathrooms, «wrong» beds, dark, and illicit spaces. It is the sexual body that is «out of place».

D'altra banda, la geografia *queer* també ofereix un espai de llibertat perquè, òbviament, permet conèixer altres homes gais i tenir-hi sexe; de fet, per al personatge, els locals d'ambient equivalen a un mercat de la carn: «[s]ensació d'estar exposat, de formar part d'un aparador en una mena de cansaladeria gegant: homes, homes i més homes» (p. 119). La incursió de David en el submón sòrdid de l'ambient és com un descens als inferns, que el transforma en l'individu abjecte —promiscu, brut— i dislocat —situat fora dels límits de la normalitat— que és Josh. En el fons, David hi veu un model; en efecte, Josh representa el paper del primer amor que l'impulsa definitivament a adoptar una identitat gai, encara que després el rebutge una vegada ha guanyat autonomia personal. Per tant, David no fa sinó imitar un patró contra el qual es revolta: «Paràsit!, penso. Ara sóc jo qui va als lavabos públics. M'hi esperen desenes, centenars d'homes com jo: la cara abjecta, vomitada, "excretada" del món hipòcrita i "respectable" que el Josh ara representa; carn de canó de la seva execrable victòria» (p. 119).

A més, per bé que el sexe gai resulte abjecte i alienant, també permet a David oblidar-se de si mateix, evadir-se, anorrear-se, convertint-se en un cos totalment lliurat al plaer, deslligat de tota repressió moral, de tot imperatiu ètic; en definitiva, deixa de ser un ésser social per a ser pur instint. El sexe és per a David una forma d'experimentar també l'alteritat, eixir de si mateix, ignorar momentàniament les seues cabòries: «Dormo amb gent per deixar de ser jo durant una estona, per canviar de David i veure com és el món des d'una altra perspectiva» (p. 127). A més, l'alteritat que busca en els seus amants ofereix la imatge típica de complementarietat en les relacions sentimentals i sexuals:

[...] el que m'agrada de veritat és que els meus amants siguin tot el contrari que jo: joves intrèpids i narcisistes que es vulguin menjar el món; prostitutes a qui no els interessi gens la meua investigació; *skin-heads* temperamentals que no entenguin d'òpera ni de llibres... (p. 403).

5. L'HOMOSEXUAL COM A INDIVIDU MELANCÒLIC

David, el subjecte gai que emergeix en les pàgines del diari, és bàsicament un individu melancòlic. Sokolsky (1994) explica que, d'acord amb Freud, la melancolia consisteix en la identificació i la incorporació de l'objecte estimat —persona, lloc, idea, experiència— a l'ego per conservar-lo, a través de fantasies infantils de canibalisme en què el subjecte malda per posseir l'objecte, devorant-lo. Les recriminacions interminables de l'individu melancòlic a si mateix són, en el fons, atacs a l'objecte

estimat. Mentre que, en el cas del dol per la pèrdua d'aquest objecte d'amor, l'individu finalment supera la tristesa en què està submergit, en canvi l'individu melancòlic és incapaç de desfer-se d'aquesta afecció i, consegüentment, viu instal·lat en el passat. Família, amics, amants, projectes i ideals són els fantasmes que habiten el personatge de David, les identifications que formen el jo i que s'hi incorporen com a objectes d'amor perduts, segons la teoria freudiana de la melancolia. «Amb qui parlem, els homes i les dones? A qui s'adreça realment el nostre discurs?» (p. 247), es pregunta; la resposta és els propis fantasmes, amb qui dialoga en el seu diari. De fet, Giorgio Agamben (1993: 23-24) explica que l'enamorament, tal com descriuen els trobadors i els poetes del *dolce stil nuovo*, és un procés fantasmàtic:

Not an external body, but an internal image, that is, the phantasm impressed on the phantastic spirits by the gaze, is the origin and the object of falling in Love; only the attentive elaboration and immoderate contemplation of this phantasmatic mental simulacrum were held capable of generating an authentic amorous passion.

El filòsof italià afirma que, en efecte, tal com assenyala Freud, la pèrdua imaginària que dona lloc a la melancolia no té un objecte real, perquè la seua «estratègia funerària» es dirigeix a la captura impossible del fantasma (Agamben 1993: 25). En canvi, Julia Kristeva (1994: 28) sí que suggereix un objecte real, la primera pèrdua per a tothom, l'objecte melancòlic per eminència, és a dir, la mare:

For man and for woman the loss of the mother is a biological and psychic necessity, the first step on the way to becoming autonomous. Matricide is our vital necessity, the sine-quanon condition of our individuation, provided that it takes place under optimal circumstances and can be eroticized—whether the lost object is recovered as erotic object (as is the case for male heterosexuality or female homosexuality), or it is transposed by means of an unbelievable symbolic effort, the advent of which one can only admire, which eroticizes the *other* (the other sex, in the case of the heterosexual woman) or transforms cultural constructs into a «sublime» erotic object (one thinks of the cathexes, by men and women, in social bonds, intellectual and aesthetic productions, etc.).

Segons Butler (1990: 85-86), la identificació melancòlica també és crucial en el procés d'adquisició del gènere: «[...] gender identification is a kind of melancholia in which the sex of the prohibited object is internalized as a prohibition». És a dir, la identificació amb el gènere masculí o femení porta implícita la prohibició d'adoptar-lo com a objecte de desig. Així, l'individu ha de renunciar tant el desig com l'objecte estimat, interioritzant-los mitjançant l'estratègia de la melancolia. De tota manera, què ocorre amb la melancolia quan un individu accepta la seua homosexualitat? En què es fonamenta la melancolia de David al llarg de tota la novel·la? Probablement, en el seu cas, l'objecte d'amor perdut és la vida heterosexual que hauria pogut portar

a Barcelona i que inclou família, amics, el catalanisme convencional, tan poc «gai» i «feminista» segons es plany el personatge. Al capdavant, com afirma Butler (1990: 89), el desig, en la cultura, és necessàriament una sèrie de desplaçaments.

Tal com fa Dalí en els seus textos autobiogràfics, el protagonista de *L'aprenentatge de la soledat* és conscient que, per a constituir la identitat pròpia, s'han d'eliminar les persones estimades: «Per què funcionem així, alguns individus? Per què necessitem definir qui som a partir del crim —metafòric i en alguns casos real— de qui més ens estimem?» (p. 106). Per això, com he explicat anteriorment, la novel·la narra la lluita dolorosa de separació del passat del personatge i la consolidació progressiva de la seua identitat gai. La separació, però, no resulta senzilla: David nota que el temps passa i tanmateix no acaba de ser qui deleja; en primer lloc, perquè està atrapat en la relació amb Josh; en segon lloc, no desenvolupa la carrera acadèmica que vol a Barcelona: «[e]m pregunto per què em costa tant dir adéu a les coses, a les persones» (p. 257). Només sembla que comença a complir el seu objectiu quan torna a Londres a viure després d'aconseguir una plaça a Southpool i una vegada ha superat la relació amb Josh. La identitat gai exigeix convertir en un «altre» el jo del passat per a poder constituir-se. El passat de David està vinculat a l'origen geogràfic, la família i les amistats. Adoptar una nova identitat implica deixar enrere persones, llocs i valors associats a la infància, l'adolescència i la primera joventut: parelles, pàtria, amics, família, formació intel·lectual i fins i tot ideologia. David no reïx del tot a abandonar el seu passat: a Barcelona, se sent estrany —«aquesta ciutat que representa que és casa meua, i que m'és tan aliena»—; enyorar ser «el David anònim i marginal de sempre» (p. 230); li manca l'entorn professional i intel·lectual que té a Londres i, per tant, li urgeix crear-se un espai personal independent de la família. En canvi, a Londres, troba a faltar el pare, la mare i el germà i s'hi sent desplaçat, exiliat. Com suggereix Gopinath (2010: 171), el subjecte diaspòric habita múltiples espais i temps; per tant, no pot fugir d'aquest passat, associat, en definitiva, al jo amb què ha deixat d'identificar-se. Per tant, viu en una contradicció permanent que li genera ansietat, ja que no acaba d'habitar mai cap indret ni cap temps concret.

Com indicava anteriorment, David té també una sensació d'estranyament respecte al catalanisme independentista en el qual militava quan residia a Barcelona, ja que creu que el seu posicionament gai i feminista és tan marginal respecte d'aquest nacionalisme com de l'espanyol (p. 390). Continua considerant-se català, però els seus lligams afectius i intel·lectuals són contradictoris; és, com diria Lacan, un «Catalan désidentifié». Igualment, les seues amistats, vinculades a Barcelona i el passat —convertits en un vertader cronotop bakhtinià: lloc i temps—, pertanyen a un «món que ja no és el meu» (p. 95). De fet, no li fa gràcia la idea de ser a prop de Mila, una de

les seues amigues de Barcelona, que ha guanyat una plaça a la mateixa universitat britànica on treballa David; l'amiga pertany a aquest passat a què vol renunciar definitivament, sense èxit. De tots aquests fantasmes del passat, és sobretot la família i, d'una manera encara més poderosa, la mare —«el millor amic de qualsevol noi», segons Hitchcock—, la que assetja David d'una manera més intensa. En general, la relació contradictòria, d'amor-odi, que té amb la família és típica en els col·lectius *queer*, ja que es tracta d'una estructura social fonamentada en l'heteronormativitat i el patriarcat, causants d'una opressió que ha durat segles.

El personatge té un enorme sentiment de culpa respecte al germà i la família en general per haver-se'n anat a viure a un altre país; el seu sentiment de culpa aflora perquè, en el fons, considera que l'abandonament equival a deixar-los d'estimar. Igual que li ocorre amb Barcelona, ciutat amb la qual té sentiments de contrarietat, igual s'enyora de la família que la rebutja. Fins i tot, en una de les reflexions més dures de l'obra, l'acusa de ser una «gran mentida» (p. 295). El personatge s'esforça per establir una clara frontera entre el que era abans i el que és ara: «La qüestió crucial aquí és que la diferència entre el David que sóc i el que la meua mare i el meu germà em demanen que sigui s'ha convertit en una càrrega massa gran per poder-la continuar arrossegant jo sol» (p. 203). D'una banda, creu que Pol, el germà, és molt exigent amb ell, ja que li demana una atenció que ell no està disposat a oferir. De l'altra banda, el pare també encarna la típica figura paterna d'autoritat masculina heterosexual. Per això, se sent qüestionat per ell, pel model de societat i cultura que simbolitza i, en un moment determinat, es pregunta si son pare hauria volgut tenir un fill «diferent», és a dir, «normal»; en definitiva, heterosexual. En un altre episodi, David bromeja amb Isaac, una de les seues parelles, quan li pregunta què opina son pare del seu fill gai; aïrat, Isaac li replica: «Oye, yo no soy gay, ¿vale? —em contesta—. Soy un tío normal, un tío...» (p. 142). Tanmateix, el membre de la família a qui més retrets fa és la mare, amb qui discuteix per telèfon, a qui enyora i avorreix per moments. Per al personatge, representa la típica mare protectora i entremetedora, que pateix perquè viu lluny de la família, en un altre país. Els estira-i-arronsa que té amb ella palesen també la negativa a créixer i deixar de ser un nen protegit, el seu caràcter infantil; tanmateix, en lloc de reconèixer el seu temor a madurar, culpa la mare de ser massa acaparadora. La figura materna —a què associa altres personatges com Josh, tal com hem vist— té una importància cabdal en el sentiment melancòlic del protagonista.

Al cap i a la fi, tota la novel·la és una lluita infructuosa per alliberar-se del passat. El psicoanalista al qual acudeix David li fa observar que, en el fons, refusa acceptar la pèrdua, encara que sàpiga que s'ha produït, de manera que el personatge es debat constantment entre la renúncia i l'oblit i el record. Aquesta incapacitat revela la seua

por a assumir el canvi. Els fantasmes s'associen al trauma i al dol com a signes d'un passat assetjador que retorna i caracteritzen l'individu melancòlic (Agamben 1993: 24):

[...] melancholy appears essentially as an erotic process engaged in an ambiguous commerce with phantasm; and the double polarity, demonic-magic and angelic-contemplative, of the nature of the phantasm is responsible not only for the melancholics' morbid propensity for necromantic fascination but also for their aptitude for ecstatic illumination.

El dol està associat, de manera ambivalent, a la culpa de deixar enrere una vida associada a una societat tradicional —heterosexual— i fins i tot estancada intel·lectualment per desenvolupar-se en plenitud i, d'altra banda, també al temor de créixer, madurar, al mateix pas del temps. La novel·la dóna, així, una visió negativa de la melancolia, associada a la tristesa i la dependència. Tanmateix, des de fa uns anys, alguns autors intenten donar un gir a la concepció tradicional d'aquest sentiment en un intent de millorar la gestió del passat i la seua utilitat per a la vida en el present. Segons Sara Ahmed (2004: 159), la melancolia no hauria de ser vista com una patologia, sinó que el desig de mantenir-se vinculat a l'objecte perdut és permetre, més que blocar, noves formes de vinculació. Segons aquesta perspectiva, mantenir el passat viu, encara que siga el que s'ha perdut, representa un model ètic: l'objecte no és separat de la història, sinó que adquireix nous significats i possibilitats en el present. En altres paraules, els altres existeixen dins i fora d'u al mateix temps, una idea que qüestiona la unitat i l'autonomia del jo, però no com una tragèdia o una pèrdua, sinó com una comunió amb l'entorn —família, amics, avantpassats, nació. Preservar un vincle, per a Ahmed, no és fer que un altre extern esdevinga intern, sinó mantenir vives les traces de l'altre en u mateix, com aspectes del jo que són alhora personals i alienes: «To grieve for others is to keep their impressions alive in the midst of their death» (Ahmed 2004: 160).

6. CONCLUSIONS: EVITAR ELS MITES

L'aprenentatge de la soledat reflecteix el caràcter contingent, contradictori, incoherent, de tota identitat; com indica Jacqueline Rose en una conferència a què David assisteix: «One must base one's political decisions on provisional identifications [...] and avoid making a myth of oneself» (p. 126). Per tant, la novel·la evita convertir el jo en un mite, com fan la majoria de relats biogràfics i autobiogràfics, i expressa, en canvi, l'enorme complexitat de les relacions que el protagonista té amb la seua ciutat natal, la família, la professió, la vida sentimental i, sobretot, la sexualitat. Per evitar

lectures associades a un gènere determinat —l'expressió de la veritat, l'especulació intel·lectual o la invenció de mons imaginaris—, Vilaseca proposa una combinació d'experiència subjectiva, fabulació i teorització, tal com postulen alguns teòrics *queer*.

El narrador-protagonista, més que inventar-se a si mateix en el diari, en realitat es teoritza com a subjecte gai des dels estudis culturals, la psicoanàlisi i la teoria *queer*. L'obra de Vilaseca és un exemple d'homografesi en el sentit que el personatge es configura a partir del diari, que constitueix un acte performatiu d'afirmació de la identitat a través del qual el subjecte s'interpel·la a si mateix i als altres o, en altres paraules, proclama la seua identitat. Tanmateix, queda clar que aquesta identitat dista de ser homogènia, mítica. Per mitjà del diari —gènere que més s'adiu a l'expressió de la intimitat i la vida privada, allò que s'anomena el «jo interior»—, el personatge assumeix bona part dels trastorns de la personalitat establerts per la psicoanàlisi: la paranoia, el masoquisme, la melancolia, la culpa, la psicosi, el complex d'Èdip, la feminització. Precisament, la psicoanàlisi és la teoria que més ha insistit en el caràcter fragmentat del jo, que es manifesta incapaç d'assolir una coherència absoluta i, per tant, impossible de mitificar. Des d'aquest punt de vista, la psicoanàlisi permet fer una crítica dels discursos sobre la identitat —personal, sexual, nacional, ètnica, social— per evitar els «excessos» identitaris, els essencialismes. Com afirma Jacqueline Rose en la citació anterior, cal defensar les pròpies posicions polítiques però assumint sempre que són provisionals, és a dir, susceptibles de crítica.

La novel·la se centra sobretot en la identitat sexual del personatge, en la seua alteritat homosexual. Encara que no relata el moment fundacional del David gai, l'eixida de l'armari —només hi al·ludeix de passada—, el que realment impulsa l'adopció d'aquesta identitat és la relació que té amb Josh, el seu primer gran amor, gràcies al qual descobreix què és tenir un home com a parella, vivint i treballant a l'estranger, és a dir, lluny d'un passat vinculat a una identitat percebuda com a falsa o, si més no, incompleta. Per tant, la novel·la mostra que l'eixida de l'armari és també un mite, ja que per força proclama una identitat que no és unitària, ni de bon tros. Per això, els estudis *queer* rebutgen aquesta proclamació pública, perquè totes les identitats són paradoxals, com el personatge de *L'aprenentatge de la soledat* il·lustra. Així, la relació amb Josh el desestabilitza i el sumeix en la frustració, ja que tot el projecte de vida que havia associat a aquesta persona —el somni de viure una identitat d'intel·lectual gai a l'estranger; en el fons— es trunca. Com a conseqüència, David s'endinsa en un procés lent i dolorós de separació que el porta a conèixer l'ambient gai londinenc i, sobretot, multitud d'amants i parelles; de fet, és aquesta geografia *underground* la que el configura com a individu gai. La identitat gai, per tant, és eminentment espacial: d'una banda, es constitueix arran de l'eixida de l'armari; de l'altra, u és gai deambu-

lant per la geografia urbana gai, on se socialitza, construeix la seua identitat, sempre provisional, inestable.

La frustració que li provoca la separació de Josh i el seu caràcter dependent defineixen David com algú fonamentalment melancòlic en el sentit psicoanalític del terme. Només la mort simbòlica de la persona estimada —l'amant o la figura anàloga de la mare— permetrà constituir la pròpia subjectivitat, de manera autònoma. No obstant això, no aconsegueix superar del tot el passat: la novel·la suggereix una dependència bàsica de la mare que reproduceix després en Josh i, més endavant, en totes les parelles següents. L'homosexual, igual que el subjecte diaspòric —pel caràcter marginal i dislocat que els caracteritza a tots dos—, viu atrapat entre el present i el passat, la família i els amants, els models de vida heterosexual i homosexual, la pàtria i el país d'acollida. David es revela incapaç de gestionar el seu bagatge vital d'una manera productiva, positiva, de manera que el passat genere noves vinculacions i no es visca com una pèrdua; per contra, esdevé una font d'angoixa, culpa i melancolia. En aquest sentit, tant en el cas de les identitats *queer* com les immigrants o diaspòriques, s'han d'explorar vies de reconciliació amb la vida anterior, igual que les nacions inspeccionen també formes de fer les paus amb un passat traumàtic com guerres civils, holocausts i genocidis.

ANTONI MAESTRE BROTONS
Universitat d'Alacant
antoni.maestre@ua.es
ORCID 0000-0002-1469-2947

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (1993 [1977]) «The Phantasms of Eros», *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, pp. 22-28.
- AHMED, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*, Nova York / Londres, Routledge.
- BERSANI, Leo (2011) «Ardent Masturbation», *Critical Inquiry*, 38.1, pp. 1-16.
- BETSKY, Aaron (1997) *Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire*, Nova York, William Morrow and Company.
- BUTLER, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Londres / Nova York, Routledge.

- (1997) *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- (2007 [1990]) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nova York / Londres, Routledge.
- CVETKOVICH, Ann (2011) «Public Feeling», dins Janet Halley & Andrew Parker (eds.), *After Sex? On Writing Since Queer Theory*, Durham/Londres, Duke University Press, pp. 169-179.
- (2012) *Depression: A Public Feeling*, Durham/Londres, Duke University Press.
- EDELMAN, Lee (1994) *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Londres / Nova York, Routledge.
- ELLIS, Robert Richmond (1997) *The Hispanic Homograph. Gay Self-representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- FERNÁNDEZ, Josep Anton (2000) *Another Country. Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, Leeds, Maney Publishing.
- FOUCAULT, Michel (2006 [1976]) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA, Mar (2009) «L'Étiquette générique *autofiction*: us et coutumes», *Çédille. Revista de estudios franceses*, 5, pp. 146-163.
- GOPINATH, Gayatri (2010) «Archive, Affect and the Everyday: Queer Diasporic Re-Visions», dins Ann Cvetkovich *et al.* (eds.), *Political Emotions*, Londres / Nova York, Routledge, pp. 165-192.
- HOCQUENGHEM, Guy (2009 [1972]) *El deseo homosexual*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- HUBIER, Sébastien (2003) *Littératures intimes. Les expressions du «moi», de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin.
- JAGOSE, Annamarie (1995) *Queer Theory: An Introduction*, Nova York, New York University Press.
- JOHNSTON, Lynda & Robyn LONGHURST (2010) *Space, Place and Sex*, Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers.
- KRISTEVA, Julia (1994 [1987]) *Black Sun. Depression and Melancholia*, Nova York, Columbia University Press.
- MOLERO, Alicia (2006) «Figuras y significados de la autonovelación», *Espéculo*, 33. En línia: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>>; consulta: 20-5-2017.
- PILE, Steve (1996) *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, Londres / Nova York, Routledge.
- PRECIADO, Paul B. (2008) *Testo yonki*, Madrid, Espasa.

- SEDGWICK, Eve Kosovsky (1993) «Epistemology of the Closet», dins Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londres / Nova York, Routledge, pp. 45-61.
- SOKOLSKY, Anita (1994) «The Melancholy Persuasion», dins Maud Ellmann (ed.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, Nova York, Longman, pp. 128-142.
- VILASECA, David (1995) *The Apocryphal Subject. Masochism, Identification, and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nova York, Peter Lang.
- (2003) *Hindsight and the Real. Subjectivity and Gay Hispanic Autobiography*, Berna, Peter Lang.
- (2008) *L'aprenentatge de la soledat*, València, Tres i Quatre.
- (2010) *Queer events. Post-deconstructive Subjectivities in Spanish Writing and Film 1960s-1990s*, Liverpool, Liverpool University Press.

